

## Recepció a Catalunya de l'Escola de Viena i la seva influència sobre els compositors catalans<sup>1</sup>

BENET CASABLANCAS

### Prolegòmens Històrics

Catalunya havia establert secularment una estreta vinculació amb la resta dels països europeus. Podem recordar la important tasca d'irradiació musical i cultural del Monestir de Ripoll a l'Edat Mitjana, i això és igualment cert pel que fa referència a d'altres centres de l'estat espanyol, en contacte directe amb l'exterior, així com al moviment trobadoresc en tota la seva riquesa de manifestacions, tant musicals com poètiques i socials. Certament, des de l'època carolíngia, quan s'integra en la *Marca Hispanica*, Catalunya s'havia constituït en una avançada política i cultural respecte a la resta d'Espanya, posició que, lamentablement, no seria capaç de mantenir en èpoques posteriors, encara que, com bé assenyala Francesc Bonastre en la Introducció al Dossier *La Música Catalana en le Segle xx*<sup>2</sup>, projecti alguns dels seus compositors per tota la península i Europa. Noms com els del Pare Soler o, més recentment, els d'Albéniz, Granados i el mateix Falla, que en alguna mesura representen el nacionalisme musical a Espanya, són catalans; nacionalisme que, malauradament, no sempre palesa aquella amplitud d'esguard i aquel ímpetu universalista dels seus models coetanis, i que massa sovint veu limitat el seu abast per un estèril regionalisme i una deficient formulació tècnica. Aquella observació no pot fer-nos oblidar, efectivament, que no sempre la música catalana ha

<sup>1</sup> Aquest treball correspon sense cap modificació a la ponència presentada per l'autor al Congrés Anton Webern, celebrat a Viena en commemoració del centenari d'aquest compositor del 27 de novembre al 13 de desembre de 1983, amb el títol: «Die Aufnahme der Wiener Schule in Katalonien und ihr Einfluss auf Katalanische Komponisten» (Fig. 1).

<sup>2</sup> *L'Avenç*, núm. 31. Barcelona, 1980.

mantingut aquell alt nivell de participació plena en els corrents del seu temps al qual ens referirem al començament d'aquestes línies, i en el moment present, amplis períodes de la nostra història musical, especialment aquells en els quals disminueix notablement la producció i la seva qualitat, són subjectes a treball de camp, investigació documental i posterior avaluació crítica. En aquest sentit encara no s'ha escrit la història de la música catalana.

Un procés de revitalització notable s'inicia en el nostre segle. Època de profundes crisis socials i culturals, podem recordar la data de 1908, any en què s'inaugurà el Palau de la Música Catalana, un dels edificis més representatius del Modernisme català, i, pocs anys abans, la de 1901, en la qual va ésser fundada la cèlebre *Associació Wagneriana* i que simbolitza novament aquest afany de Catalunya de col·locar-se a la primera fila dels avatars culturals i socials del moment. De fet, observem com l'estudi i la difusió del producte artístic i ideològic wagnerià va de costat amb la reformulació de la consciència política nacionalista catalana, inspirant-se en aquella, i que en la seva vessant estrictament musical ja havia formulat a finals del segle passat el compositor i musicòleg Felip Pedrell, figura d'àmplia significació en ambdós terrenys, en la seva reivindicació d'una òpera en la qual els procediments compositius wagnerians no fossin incompatibles amb la revalorització de la música popular nacional. Podem recordar també que la primera audició mundial de *Parsifal* fora de Bayreuth i atenent a la caducitat legal dels drets, va tenir lloc a Barcelona l'any 1913, el darrer dia de l'any i a avançades hores de la matinada per a poder així adelantar-se en virtut de les diferències horàries— a d'altres ciutats europees. Certament, referir-nos a les intenses i variades activitats de l'*Associació*, com són les traduccions adaptades a la música dels textos dels llibrets al català, unes guies detallades de la xarxa de *leit-motiven*, adossada al text, quadres sinòptics d'aquests, tot això editat amb unes belles il·lustracions gràfiques, etc., mereixeria una atenció que no ens pertoca desenvolupar en aquesta ocasió, però ens serveix com a imatge d'un procés que veuria trucada la seva evolució per la guerra civil dels anys 1936-1939. En tot aquest lapse de temps, immersos en el febril activisme polític i cultural del moment, una sèrie d'autors contribuiran a la definició musical d'aquest, així com a l'enriquiment de la vida concertística i operística barcelonesa. Autors que, com ja hem suggerit abans, no sabran projectar les peculiaritats del seu alè nacionalista a la riquesa d'un llenguatge musical suficientment elaborat i amb una dimensió internacional. Podem citar al respecte els comentaris del compositor Josep Soler, en la seva paràfrasi del *Manifest Grog*, signat, entre d'altres, per Salvador Dalí l'any 1928, i que diu: «...denunciem

l'absoluta indocumentació...», potser aquí és on el *Manifest Grog* posa el dit a la llaga: el baix nivell cultural de la intel·lectualitat catalana pel fet musical; engegada moltes vegades pels tòpics i confonent anècdota amb categoria; no es fa música amb cançons populars «adulterades per la gent més absolutament negada per a la música (...) no tota la música catalana cal que sigui de romanços de pastorets i barretines o cants de segadors desafinats a l'arribada d'algun personatge històric: molts músics, a Catalunya, s'han fet mitjançant la política —i quina política!— i no, com caldria, plantejant-se seriosament el fet musical, el fenomen musical i els greus problemes tècnics que d'ells se'n deriven i tractant d'assumir-los i integrar-los, ja com a tècnica "internacional", ja com a assimilació i posterior recreació de modes, tonades i escales populars, transcendides i elevades a categoria d'art»<sup>3</sup>. Se'ns disculparà l'extensió de la cita, però a ella haurem de tornar quan tractem d'aquest compositor, que representa com ideari feliçment compartit per un nombre cada vegada més alt d'autors després de la guerra, fet que pot revelar un important punt d'inflexió. Dos noms cal retenir d'aquests anys, que veurien interrompuda una incipient evolució per la guerra: Pau Casals i Robert Gerhard. El primer d'ells, no tant per la seva faceta de compositor sinó com a intèrpret i, particularment, per la seva tasca desenvolupada com a director de l'Orquestra Pau Casals i com a fundador de l'Associació Obrera de Concerts. Aquestes organitzacions, així com l'Associació de Música «Da Camera» de Barcelona, varen fer possible l'audició a la Ciutat Comtal d'una sèrie d'obres representatives de les darreres tendències estètiques del segle, així com la presència dels seus propis autors. Varen venir a Barcelona Stravinsky, Bartók, Prokofiev, Britten, i Honegger, entre d'altres, i —centrant-nos en el tema que ens ocupa— Schönberg i Webern. Procés que culminaria amb el reconeixement implícit que suposa la celebració del Festival Internacional de la S.I.M.C. (*Societat Internacional de Música Contemporània*), organitzat per la Delegació Catalana del citat organisme, i en el qual va tenir lloc l'estrena mundial del *Concert per a violí* d'Alban Berg, justament l'any 1936, data que introdueix necessàriament un hiatus en el nostre fil argumental, que veuria així escapçada la riquesa pletòrica d'aquelles dates per un llarg i desolador buit.

Hem d'obrir un breu parèntesi per tal d'assenyalar com des d'un començament podem observar un reflex de tota aquesta dinàmica en la premsa de l'època, i així, centrant-nos en el *butlletí* de l'Orfeó Català —entitat amb una àmplia repercussió popular i amb la seva seu al Palau de la Música Catalana ja esmentat—, trobem referències a diferents

<sup>3</sup> Programa del IV Festival Internacional de Música de Granollers, 1979.

articles dedicats als compositors moderns, i en particular volem transcriure les següents: «Apunts sobre Alban Berg», per Otto Mayer, a.XXXIII, 1936, pp.154-157; «Músics vienesos», per Vicenç M. de Gibert, a.XII, 1915 (!), pp. 355-359; «Entorn de Schönberg», per Frederic Lliurat, a.XXIX, 1932, pp.169-173.

Hem deixat per al final d'aquest apartat la que, naturalment, constitueix una figura central en la culminació d'aquest procés, i que correspon a Robert Gerhard. Ben conegut com a compositor, deixeble de Pedrell —la qual cosa cal subratllar— i de Schönberg a Viena —qui en un conegut text el compta entre els seus deixebles amb una major personalitat creativa—, Gerhard és «el músic que millor representa el període de la República i la tasca cultural de la Generalitat(...)», treballant simultàniament en el camp de la creació, de la musicologia i de la responsabilitat cívica», per dir-ho amb paraules de Montserrat Albet, actual directora del Centre de Documentació Musical de la Generalitat, en el seu article «La Música catalana des del 1900 fins al 1945», publicat en el Dossier sobre la música catalana en el segle XX abans esmentat<sup>4</sup>; devem així a Gerhard la programació progressista de l'Associació *Pro Música*, fundada en el si de la institució *Amics de l'Art Nou*, on varen poder ésser escoltades en sessions de discòfils obres de Sibelius, Hindemith, Bartok, Stravinsky i Schönberg, al costat d'altres del repertori medieval i renaixentista, i, per altra banda, una important tasca traductora —i significativa igualment en la direcció abans apuntada en les paraules de Soler—, vessant al castellà i en una col·lecció de divulgació popular obres com: *Composició Musical*, de Hugo Riemann, *Música Bizantina*, de Egon Wellesz, *La Melodía*, de Ernst Toch, i el *Compendio de Armonía*, de Hans Scholz. Naturalment, li devem en gran mesura per la seva relació personal amb els propis autors la presència important de l'Escola de Viena a Barcelona, relació que assoliria entre els anys 1931 i 1936 una certa continuïtat, encara que ja hem esmentat unes referències periodístiques relatives als «músics vienesos» que daten de l'any 1915, i podem deixar ací constància que l'any 1925 va celebrar-se un Festival Schönberg, organitzat per l'Associació de Música «*Da Camera*», ja citada. Volem referir-nos majorment a aquesta celebració, atès que en el programa d'aquesta apareixen uns comentaris introductoris de Gerhard, juntament amb sengles anàlisis de la Simfonia de Cambra op. 9 i del Pierrot Lunaire op. 21, deguts a la ploma de Berg i Gerhard, respectivament, i la traducció catalana dels textos, deguda a Joaquim Pena, gran promotor de l'Associació *Wagneriana*, i que, com en aquell cas,

<sup>4</sup> Vegi's la nota núm. 2.

s'adaptà també a la música. El programa comprèn gran nombre d'exemples musicals i l'exemplar que nosaltres hem pogut examinar, un autògraf del propi Schönberg. El concert va tenir lloc, sota la direcció de l'autor, el 29 d'abril de 1925 en el Palau de la Música Catalana de Barcelona. Paral·lelament podríem esmentar l'Homenatge a Schönberg celebrat el 3 d'abril de 1932, organitzat en aquesta ocasió per l'Associació Obrera de Concerts i en el qual l'Orquestra Pau Casals, dirigida per l'autor, interpretà la Nit Transfigurada op.4, els Lieder op.6 per a cant i piano i el Preludi i Fuga en mi bemoll per a orgue en transcripció orquestral de Schönberg. El programa de mà inclou així mateix la traducció catalana de textos de les cançons. Arribats a aquest punt és necessari recordar el fet que per aquestes dates Schönberg s'havia instal·lat a Barcelona, abans de marxar definitivament cap als Estats Units. Sobre l'estada de Schönberg a aquesta ciutat, on va residir nou mesos, des de principis d'octubre de 1931 fins al 30 de juny de 1932, i on va compondre la seva peça per a piano op. 33 b i va finalitzar el Segon Acte de l'òpera *Moses und Aron* el 10 de març de 1932, segons consta en la partitura de la mateixa, poden consultar-se els dos articles signats pel compositor Carles Guinovart i publicats l'any 1982 amb el títol «Cinquantenari de l'estada de Schönberg a Barcelona»<sup>5</sup>. En aquests articles mateixos se'ns informa igualment de la placa commemorativa que diverses personalitats culturals (Josep Soler, Antoni Tàpies, J.E. Cirlot, J.L. Delàs i Albert Manén) varen col·locar l'any 1955 en una part de la casa, una torre modernista, amb la següent inscripció: «Arnold Schönberg composà en aquesta casa durant els anys 1931-1932 part de la seva obra *Moisés i Aaron*», placa que, a causa del pas del temps i a posteriors edificacions confrontants, l'Associació Catalana de Compositors té el propòsit de situar en un lloc preferent de la façana. Un altre detall —de tipus sentimental, que pot indicar-nos la disposició amb la qual Schönberg va passar aquesta temporada entre nosaltres —és el nom —Núria, genuïnament català— que va posar a la seva filla, nascuda a Barcelona el 7 de maig de 1932. Així mateix es conserven alguns documents —per exemple, el contracte de lloguer—, resultat d'aquella estança.

Un any abans —1931— havia tingut lloc la primera aparició de Webern davant el públic català, dirigint a l'Orquestra Pau Casals en dos concerts. El primer tingué lloc el 5 d'abril i presentà la seva *Passacaglia* op.1, les *Sis Peces* per a orquestra op.6 i la seva instrumentació de les *Danses Alemanyes* de Schubert, completant el programa amb obres de Haydn i Mozart. El segon concert es va celebrar dos dies

<sup>5</sup> *Guia Musical* 1982-1983, núms. 6 i 7. Forum Musical. Barcelona.

més tard i en aquest va dirigir la Música d'acompanyament per a una escena de cinema de Schönberg, al costat d'obres de Beethoven, Schubert i Mahler. Finalment, és ben conegut el fet que en el seu segon viatge —abril de 1936— no arribà a dirigir tal i com estava programat l'estrena mundial de Concert per a violí de Berg, essent substituït a aquests efectes per Hermann Scherchen. Sobre les possibles causes d'aquest fet així com sobre la recepció de l'obra de Webern a Barcelona, considerem com a material imprescindible la introducció redactada per J.M<sup>e</sup> Mestres Quadreny a la traducció catalana del text de Webern: *El Camí cap a la nova música*, publicada l'any 1982 per Antoni Bosch, editor, gràcies al mirament del citat Mestres Quadreny, Josep Soler i Antoni Sabat, aquest darrer cap del Servei de Música de la Generalitat de Catalunya. Publicació que algun crític —com Manuel Valls— s'ha permès el luxe de menysprear públicament<sup>6</sup>, però que nosaltres considerem del major interès, en la seva doble vessant, com a subtil panoràmica estètica i tècnica, així com en esdevenir plenament il·lustrativa de la gran humanitat de Webern, en particular, i de l'Escola de Viena, en la seva globalitat, raons per les quals hem de celebrar la seva disponibilitat actual en una digníssima edició, que constitueix, així mateix, un reflex del ressò que segueix tenint avui en dia la figura de Webern a Catalunya, així com un índex significatiu de la lenta, dificultosa, però progressiva normalització cultural del nostre país. A aquest respecte, pren una especial importància la consulta de l'Apèndix II, relatiu a la «Cronologia de les primeres audicions a Barcelona de les obres d'Anton Webern», oportunament recollida en el volum que ens ocupa, i d'elevat interès per a una primera aproximació a aquesta circumstància.

Com ja hem dit, després de la guerra es produeix un dolorós buit; Gerhard s'exilia encara que deixa un deixeble —Joaquim Homs— a l'interior, però que sofreix també represàlies, per la qual cosa no li és permès d'exercir la suficient influència sobre les noves generacions de la música catalana, raó per la qual aquesta defalleix en la més pobre rutina i, en els seus millors exponents —com el degà dels compositors catalans Frederic Mompou, i Xavier Montsalvatge— resta al marge dels últims corrents europeus més compromesos estèticament, bevent fonamentalment en les influències franceses i objectivistes; entrats els anys 50 podem observar els primers símptomes d'evolució favorable. La llavor reverdeix principalment a través de grups com són el *Cercle Manuel de Falla*, el *Club 49* —posteriorment *Música Oberta*—, la fundació de *Juventuts Musicals* de Barcelona, etc. En aquest primer

<sup>6</sup> *Guia Musical* 1982-1983, núm. 3. Forum Musical. Barcelona, 1982.

moment mereix una menció especial la tasca de mecenatge de Josep Bertomeu, qui va organitzar gran nombre de concerts en la seva residència, ens els quals varen donar-se a conèixer gran nombre de partitures d'elevat interès. Segons comunicació epistolar d'Homs, qui va intervenir decisivament en la programació d'aquests, que es varen desenvolupar entre els anys 1948 i 1958, «varen donar-se a conèixer nombroses obres dels millors compositors del nostre segle; entre elles figuren: 4 Lieder per a cant i piano, Gurre-lieder, Pierrot Lunaire, Oda de Napoleó, Simfonia de cambra, la Nit Transfigurada, de Schönberg; Tres Lieder op.23, Concert op.24, de Webern, etc.». A mida que ens apropem en el temps hem de referir-nos a dues revistes: *Serra d'Or* i *Imagen y Sonido*, que, en absència de revistes musicals especialitzades, cedeixen les seves pàgines als compositors joves i a la discussió musical de més actualitat, al llarg d'uns anys 60 preocupats per recuperar el temps passat, reprendre el fil i trencar l'aïllament d'uns anys encara molt grisos. Ens agradaria, pel seu evident interès documental i intrínsec, transcriure el títol d'alguns dels esmentats articles: de Joaquim Homs: «Anton Webern», «Música Atonal» i «Roberto Gerhard» (*Imagen y Sonido*, 1963, 1964, 1972), «Aportaciones Fundamentales de Webern a la música contemporánea» (revista *Aulas*, 1965); de Josep Soler: «Sobre Arnold Schönberg I y II», «En torno al Pierrot Lunaire de Schönberg», i «En torno del *De Profundis* de Schönberg» (*Serra d'Or*, 1960, 1964 i 1961). Paral·lelament, apareix la figura de Cristòfor Taltabull, que havia estat deixeble de Reger, i que fins al moment de la seva mort l'any 1964 exercí una positiva ensenyança d'una gran amplitud de mires sobre la pràctica totalitat dels joves compositors catalans d'importància. Finalment, com a darreres anelles d'una cadena que ens condueix al present, hem d'esmentar la creació del *Festival Internacional de Música* de Barcelona, amb una continuada atenció a la música del nostre segle, i, en particular, a la dels compositors catalans, i al llarg de llur desenvolupament serien donades a conèixer nombroses obres de l'Escola de Viena, moltes d'elles en primera audició, celebrant-se en la seva edició corresponent a 1974 el centenari de Schönberg amb la interpretació de la integral per a piano del citat autor, a càrrec d'Eulàlia Solé, concert que constituí la Inauguració oficial de l'esmentat certamen en la seva XII edició (el concert era precedit d'una conferència de Montserrat Albet), (Fig.2), i la fundació de l'*Associació Catalana de Compositors* sortida a la llum pública l'any 1980 amb la publicació del «Llibre per a piano», antologia que recull la biografia, catàleg d'obres i una partitura completa escrita per a aquest instrument de tots els compositors que eren membres de l'Associació en aquella data, i que constitueix fins al moment present el

document musicològic més important per al coneixement i estudi de la música catalana contemporània en les seves múltiples i variades tendències estètiques<sup>7</sup>.

Com tindrem ocasió de comprovar tot seguit, en tot aquest llarg procés general de posar-se al dia soferit pel nostre país i a causa de les circumstàncies polítiques per tots conegudes, desenvoluparà un paper determinant la influència a l'Escola de Viena. Hem contemplat ja alguns fets que ens portarien a aquesta conclusió, encara que el caràcter necessàriament succint de la nostra exposició no ens permet un major deteniment. Si particularitzem pel que fa al cas de Webern, podem encara afegir una nova data: l'any 1972 el segell Edigsa, de Barcelona, edità un disc dedicat íntegrament a l'obra de Webern, interpretada per músics catalans, i que constituïa el primer enregistrament mundial de distintes obres: *Sonatensatz für Klavier* (c.1906), *Satz für Klavier* (c.1906), *Kinderstück für Klavier* (1924) i *Tres Cançons per a soprano i orquestra* (1913-1914), obra aquesta darrera, la gravació de la qual —segons tenim entès— encara avui constitueix l'única existent. Una nota d'actualitat: lamentablement el centenari de Webern ha passat pràcticament desapercebut en el nostre medi musical. La preeminència de les commemoracions de Wagner i —en una mesura menor— de Brahms, ha distret a l'opinió pública de l'atenció a aquelles de Rameau i Webern. Sols coneixem la programació en el mes de març de l'any 1984 de les *Sis Peces per a orquestra* en el si de la temporada de l'Orquestra Ciutat de Barcelona. Evidentment, resta molta feina per fer.

### Intermezzo

En una ràpida panoràmica respecte a l'específica influència musical de l'Escola de Viena sobre els compositors catalans, hem de limitar-nos a aportar una sumària informació sobre la situació històrica i estètica d'aquests, així com la documentació bibliogràfica pertinent. L'epítet que encapçala aquest apartat esdevé justificat, ja que amb aquest fem referència a les dues figures de Robert Gerhard i Joaquim Homs, en la seva qualitat d'autors relativament aïllats en relació a l'esdevenir de la música catalana de la postguerra. No volem extendre'ns massa entorn a Gerhard (1896-1970), l'obra del qual és coneguda a l'estranger, on fou publicada. La gran significació d'aquest autor respecte al tema que ens

<sup>7</sup> En el moment de la preparació d'aquestes línies, el Servei de Música de la Generalitat de Catalunya ha anunciat la propera aparició d'un llibre que tractarà sobre la música catalana al llarg dels darrers 50 anys i que ajornarà la documentació disponible fins al moment sobre els compositors catalans.



ocupa rau en el fet d'haver estat l'introduïdor en el nostre país de la tècnica dodecafònica, que ell mateix desenvoluparia posteriorment segons la seva pròpia personalitat creativa, que en un principi no havia defugit una certa síntesi de l'esmentada tècnica amb materials d'origen nacionalista (*Don Quijote* —ballet—, 1940-1941), presents anteriorment en llur producció, i que s'orientaria posteriorment vers un llenguatge de caràcter atemàtic, amb incorporació de l'electrònica i d'altres tendències que palesen en les seves darreres obres una creixent llibertat. Hem d'esmentar com a documentació principal relativa a Gerhard el llibre que Joaquim Homs ha escrit recentment, de propera aparició, així com el seu article, publicat a la revista *Imagen y Sonido*: «Robert Gerhard 1896-1970»<sup>8</sup>. En relació a la tècnica dodecafònica i a Webern, en particular, qui va dirigir en el Festival de la S.I.M.C. a Viena celebrat l'any 1932 l'estrena de la versió per a orquestra de cambra de les «*Sis cançons populars catalanes*» de Gerhard, ens agradaria citar unes paraules del propi Gerhard, que transcrivim de l'article d'Homs esmentat anteriorment: «Valor esencial de la técnica de 12 tonos: resistencia. Hace el material un poco más intratable. Cierra la puerta a la «*fantasía absoluta*» de que habla Valéry. Límite. Ahora bien, todo tiene su límite. Es decir, la primera función del límite es la de limitar; la segunda, la de provocar su transgresión, la *percée*. La técnica de 12 tonos es enormemente provocadora en este sentido; conviene tenerlo en cuenta»; i també: «Webern era demasiado artista para llevar al límite el proceso de despojar su música de todo cuanto no pareciera esencial. Llega un momento en que la excesiva sintetización deja filtrar un cierto grado de ambigüedad y acaba por crear oscuridad. De aquí proviene el típico estilo telegrama en que se intercala frecuentemente la palabra *stop* para facilitar la inteligibilidad de la comunicación. Es un ejemplo trivial, si se quiere, pero que viene como anillo al dedo para ilustrar un principio importante de la información: la necesidad de una cierta proporción de superfluo, de inesencial, de redundante, en prenda de claridad del estilo». (Fig. 3)

Sortosament Gerhard va poder transmetre els seus coneixements i les seves experiències vieneses a Joaquim Homs (1906), a qui podem considerar una figura veritablement independent —recordem el seu exili interior— i un autèntic peoner en el nostre país —si ens atenim a l'absència de Gerhard ja esmentada— en practicar d'una manera àmpliament comprensiva i personal alguns dels postulats de l'Escola de Viena, conformant un llenguatge característic propi. De totes maneres, i com abans ja ha estat assenyalat, Homs també contribuï, en els anys

<sup>8</sup> Núm. 106. Barcelona, abril de 1972.

posteriors a la primera postguerra i en la mesura de les seves possibilitats, a la difusió de la música de l'Escola de Viena, encara que sense formar escola al seu entorn, la qual cosa restà sens dubte un major coneixement del seu treball creatiu per part de les generacions més joves, i impedí així una vertadera continuïtat que hauria possibilitat al seu torn el desenvolupament d'un ofici autènticament madur, qualitat aquesta que podem apreciar a l'amplíssima producció d'Homs, música molt sobria, de gran força expressiva i sàviament equilibrada. Per a Homs —citem declaracions seves aparegudes a la revista *Ritmo*<sup>9</sup>—: «...cuando en los años 30 tuve la ocasión de conocer, a través de Gerhard, la trayectoria compositiva de su maestro Schönberg, que estimé y sigo considerando mucho más coherente y rica en posibilidades de desarrollo (que la de Stravinsky), totalmente independientes de sus primeras vinculaciones expresionistas.» En efecte, Homs tingué l'ocasió d'analitzar amb el seu mestre les obres de Schönberg, però tal com era pràctica habitual d'aquest darrer, Gerhard no li ensenyava fonamentalment la tècnica dodecafònica, sinó que la seva labor es mantenia dintre dels límits de les disciplines tradicionals. De fet, Homs incorporarà per primer cop elements serials en les seves obres —en un inici ja sensiblement allunyades de la concepció tonal— a partir de 1936, i de manera progressiva. En successius esglaons del seu quefer —prop de 150 obres—, i com diu Barce en el seu article: «Joaquim Homs», publicat també a *Imagen y Sonido*<sup>10</sup>, «la técnica serial aparece cada vez más modificada y pasa a segundo término en importancia para la construcción, y se incorporan nuevos elementos como son los *clusters* y valores tímbricos, así como un nuevo enfoque de la textura sonora en general». En el mateix article transcriu Barce les pròpies idees de Homs en relació al fet creatiu: «El problema básico que ha de resolver el compositor actual con los medios sonoros ilimitados de que dispone es el de conseguir resultados que parezcan necesarios después de haber sido sorprendentes». En la concepció global del fenomen musical, sempre ha tingut una importància de primer ordre per a Homs la melodia, la qual cosa és vàlida igualment per al propi desenvolupament formal del discurs musical. Homs ha dedicat una especial atenció a la música per a formacions de cambra i als *lieder*, molts d'ells amb text d'autors com Mallarmé, Tagore, Hölderlin i Shakespearare. (Fig. 4) (Fig. 5).

<sup>9</sup> Madrid, desembre de 1982.

<sup>10</sup> Núm. 107. Barcelona, maig de 1972.

## Tendències actuals de la composició musical a Catalunya

Respecte a la generació posterior a la guerra, volem tractar prèviament tres aspectes. En primer lloc, la situació social i musical era, com hem vist, molt precària. Com a conseqüència de les distintes iniciatives successivament empreses i esmentades en el nostre primer apartat, la situació progressaria lentament, essent necessari esmentar com a dada decisiva la fundació de l'*Associació Catalana de Compositors* a finals dels 70, de la qual Homs seria un dels principals promotors i primer president. L'A.C.C. comprèn actualment 57 membres, canalitzant la promoció de la producció d'aquests, participant darrerament en l'organització de les *I Jornades Internacionals de Nova Música* celebrades a Sitges (Barcelona) l'any 1982, i prosseguint la seva tasca en dates més recents amb l'organització de la *I Mostra de Música Catalana Contemporània*, l'edició d'un disc i la preparació d'un segon volum documental abans ja esmentat. D'aquesta forma, l'A.C.C., conjuntament amb la *Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles*, fundada posteriorment i amb seu a Madrid, i que agrupa als compositors de l'Estat Espanyol excepte aquells que, en residir a Catalunya, pertanyen a l'A.C.C., es constitueix en el principal interlocutor social i documental dels nostres autors. Per això, el primer material bibliogràfic que cal esmentar i recomanar necessàriament és el ja esmentat *Llibre per a piano*<sup>11</sup>; respecte a aquesta problemàtica hem publicat l'article: «La Situació actual de la composició musical a Catalunya»<sup>12</sup>; així mateix volem esmentar l'article de J.M.ª Mestres Quadreny: «La Nueva Música en Cataluña en los últimos 30 años»<sup>13</sup> i la 3ª part del dossier sobre la Música Catalana en el segle xx: «Perspectiva de l'actualitat musical (1939-1980)», signada per Manuel Valls, dossier que ja hem citat en repetides ocasions<sup>14</sup>.

La segona qüestió rau en el fet que, com podem comprendre fàcilment a la llum d'allò que hem exposat fins al moment, els compositors dels quals hem d'ocupar-nos tot seguit es varen veure pràcticament condemnats, en distinta mesura, a començar el seu camí a partir de zero, a una formació eminentment didàctica que sols parcialment pogué corregir la figura de Taltabull, veritable patriarca —i providencial en la seva missió orientadora presidida per un esperit

<sup>11</sup> Associació Catalana de Compositors. Barcelona, 1980.

<sup>12</sup> CASABLANCAS, Benet, *Recerca Musicològica*, vol. II. Publicació de l'Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1982.

<sup>13</sup> *14 Compositores Españoles de hoy*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.

<sup>14</sup> Vegi's nota núm. 2.

obert— dels més importants compositors catalans que avui volten els 50 anys d'edat. El darrer aspecte que volem introduir ens condueix ja a l'específic fet musical. En efecte, quan estudiem i valorem la producció dels diferents autors en relació a la influència rebuda a l'Escola de Viena és necessari discernir dos grans grups. En primer lloc, aquell constituït per una sèrie d'autors que pogueren rebre tot tipus d'influències passatgeres al llarg dels diferents estadis de llur evolució artística —i en aquest cas, podríem encara distingir la influència purament tècnica, reflectida en els procediments emprats, no sempre en el seu context propi, i també aquella que es tradueix en un determinat moment en la sensibilitat respecte a l'esperit d'aquesta i a les seves implicacions; en segon lloc, el grup en el qual hem de situar a aquells autors que s'han definit per la seva vinculació fonamental amb aquell corrent històric i que —corroborant el sentit de les paraules d'Homs esmentades— troben en aquesta tota una sèrie de riques possibilitats de desenvolupament segons la seva pròpia personalitat, i que tractarem en el proper apartat. Naturalment, el fet que dediquem un major o menor espai a cada autor —necessàriament succint— no implica cap valoració per la nostra part sinó que obeeix tan sols a la nostra interpretació del nivell del seu parentiu estètic amb l'Escola de Viena, motiu d'aquestes línies.

Dit això, i endinsant-nos ràpidament en la matèria, situarem en el primer grup a una sèrie de compositors que en un moment donat de la seva carrera poden haver tingut algun contacte ocasional, d'una major o menor intensitat, amb el particular univers sonor —en les seves diferents i successives formulacions estilístiques— de Schönberg, Berg o Webern, però sense que aquesta línia estètica pugui, segons el nostre parer i des de la nostra particular perspectiva, definir substancialment llurs respectives aportacions creatives, com són: J.M.<sup>a</sup> Mestres Quadreny, Josep Cercós, Xavier Benguerel, Joan Guinjoan, Salvador Pueyo, Xavier Montsalvatge, Jordi Cervelló, Jordi Alcaraz, Josep Casanovas i Carles Guinovart.

Mestres Quadreny (1929), autor sobre qui pot consultar-se l'article publicat a la mateixa sèrie ja esmentada a *Imagen y Sonido* per Josep Casanovas: «J.M.<sup>a</sup> Mestres Quadreny», així com el text del propi compositor: «Josep M.<sup>a</sup> Mestres Quadreny», publicat en el citat volum *14 Compositores Españoles de hoy*<sup>15</sup>, descobreix el món de la nova música a través del prisma webernià —Sonata per a piano, 1957— i

<sup>15</sup> En el moment de preparar aquest text no ens ha estat possible incloure en la nostra reflexió cap referència a la monografia sobre Mestres Quadreny deguda a Luis Gasser, publicada pel Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, donat el fet de la seva recent aparició.

desenvolupa posteriorment una gran activitat com a impulsor de les manifestacions musicals de signe més avantguardista, especialment en el terreny del teatre musical, la música electrònica i la música aleatòria —recordem la seva sèrie de concerts per a distintes formacions instrumentals *L'Estro Aleatorio*, 1973-1978—, i en el de l'aplicació de procediments matemàtics en la composició. Punt aquest darrer que trobem també present en algunes realitzacions de Josep Cercós (1925), a la recerca constant de nous sistemes i llenguatges —vegi's el seu article «Problemes de la música actual», aparegut a la revista *Serra d'Or* l'any 1960—, presidida per una gran preocupació estructural, i de qui dues de les seves primeres obres desvetllen en el mateix títol els seus interessos del moment: *Variacions perpendiculars sobre un tema de Webern* (1959) i *Concert sobre un tema de Mendelssohn convertit en sèrie* (1960), obres, per cert, que l'autor no va fer constar en la publicació del catàleg de la seva obra completa; respecte a la valoració de Cercós de l'obra de Webern podem citar les seves pròpies paraules que són recollides en la introducció de *Mestres Quadreny* a la traducció catalana de l'obra teòrica de Webern ja esmentada amb anterioritat: «M'ha resultat de tota evidència —i no en la teoria sinó en la pràctica, auditiva o analítica— com, precisament, la seva tan lloada nuesa d'escriptura ve, amb gran efectivitat, destinada a facilitar la percepció més directa i, fins i tot, la sensualitat del so. Heus aquí com no cal atribuir-li altres massoquismes d'austeritat i economia que, indirectament, aquell de què són víctimes alguns comentaristes que l'han entès completament a l'inrevés». Més recentment, l'autor incorporarà en la seva música sonoritats harmòniques post-romàntiques en un teixit no del tot unificat però que palesa sempre ben clarament la seva voluntat constructiva i el seu potencial expressiu.

De Xavier Benguerel (1931) podem destacar una sèrie d'obres escrites sota la influència de Schönberg i, en menor mesura, de Webern, com són —en primer i assenyalat lloc pel que fa referència a la segona d'aquestes influències— la *Cantata d'Amic i Amat* (1959) (Fig. 6), amb text de Raimon Llull, l'Estructura III per a violoncel *solo* (1964) —brillantment analitzada per René Leibowitz en un article titulat «La Música de Xavier Benguerel», aparegut a *Serra d'Or* l'any 1968—, així com la Simfonia per a un Festival (1966), i la Simfonia per a gran orquestra (1968), que fou estrenada per l'Orquestra Filharmònica Txeca, i en la qual, segons Marco, en l'article «Xavier Benguerel», publicat a *Imagen y Sonido* en la sèrie d'articles esmentats<sup>16</sup>, «Bengue-

<sup>16</sup> Núm. 108. Barcelona, juny de 1972. Vegi's també: «Xavier Benguerel» Text del llibret, Àlbum discogràfic EMI 10C-165-021734/35. Biografia i anàlisi de les obres contingudes a l'àlbum per Benet Casablanca. Barcelona, 1981.

rel dispone la orquesta en tres grupos no usuales y esta disposición arrastra su imaginación para componer. El resultado es óptimo, y hay en la obra un gran rigor junto a una gran libertad creativa, de unas ideas que van surgiendo al contacto con la propia materia sonora, como si las leyes internas de ésta fueran rigiendo la mano del compositor y canalizando su talento creativo por los cauces más idóneos». Posteriorment, el compositor introduirà de mica en mica elements d'aleatorietat controlada en la seva música, així com les noves grafies, rebent una influència determinant de l'Escola Polonesa contemporània, exhibint sempre una gran imaginació en el tractament instrumental. Joan Guinjoan (1931), i no sense un cert paral·lisme amb el cas anterior pel que fa al nostre tema, realitzà algunes de les seves primeres obres, de notori interès, sota la perspectiva serial com ho proven les seves *Tres peces per a clarinet solo* (1969) (Fig. 7), les *Células núm. 1 i Células núm. 2* (1966 i 1968, respectivament), exemples de micro-estructures en llur dimensió formal, el ballet *Los Cinco Continentes* (1968), etc., i els *Cinc Estudis per a dos pianos i percussió* (1968), obres en què esdevé igualment visible el seu interessant i idiomàtic tractament instrumental, i en la darrera de les quals són introduïts ja elements bàsics en la posterior evolució de l'autor com són les formes flexibles i l'acció instrumental des d'un punt de vista virtuosístic. Guinjoan reconeix la seva admiració per Schönberg en els termes següents, que transcrivim del llibre *Joan Guinjoan-Ab Origine*<sup>17</sup>: «Un dels alicients que ha guiat la meua trajectòria des dels inicis ha estat una constant investigació, i en aquesta àrea sí que puc afirmar que he pres com exemple Schönberg, l'actitud del qual com artista sempre m'ha captivat i admirat, tant per la seva profunda honestat com per la seva inquietud, que, anat més enllà de l'univers sonor, abracen d'altres vertents que podríem resumir en art total. Plenament conscients de no caure en aquesta "psicosi de la novetat" que per desgràcia s'ha produït amb freqüència en les darreres dècades, el meu afany de recerca té una explicació bastant concreta: en la meua ment el fet de repetir-se equival també a una mena de plagio».

Menys significativa estimem la influència en una sèrie de compositors com Salvador Pueyo (1935), Xavier Montsalvatge (1912), Jordi Cervelló (1935), Jordi Alcaraz (1943), i Josep Casanovas (1924) —fins i tot en Frederic Mompou (1893) algun crític ha cregut observar un reflex de la contenció expressiva weberniana en la seva *Música Callada* per a piano (1959-1967)—, encara que en cadascun dels casos podríem assenyalar algunes obres concretes que palesarien certs punts de

<sup>17</sup> GUINJOAN, Joan. *Ambit Serveis Editorials*, S. A. Barcelona, 1981.

contacte, malgrat que sols siguin tangencials, però que forçosament hem de negligir ateses les dimensions d'aquesta contribució, i que ens semblen, en tot cas, més superficials, o d'abast més limitat que en els casos fins aquí exposats, atès el llenguatge essencialment eclèctic de la major part d'aquests compositors, que no defugen en el seu eclecticisme la coexistència d'aquells elements de filiació serial o atonal amb materials tradicionals o/i de projecció més avantguardista. Realment, en l'evolució de les darreres tendències compositives és molt difícil que en un o altre instant de l'evolució d'un compositor no sigui detectable alguna reminiscència de l'Escola de Viena, encara que sols sigui com el detonant que impulsa la superació de vells motlles tradicionals i acadèmics. Caràcter acadèmic que, paradoxalment, sembla manifestar el tractament que alguns d'aquests autors fan del material i els procediments en qüestió.

Finalment, i per a completar aquest apartat, en l'obra de Carles Guinovart (1941) podem trobar una presència quasi constant dels elements característics del llenguatge serial, ampliat al de la serialització rítmica —com a la *Simfonia en dos moviments* (1974-1975)—, encara que conviuen amb elements diversos la inspiració dels quals beu en fonts molt diferents —el jazz, el micro-tonalisme, un preciosisme sonor dut al límit, etc.— que la formació fonamentalment francesa de l'autor decanta marcadament en aquesta direcció, com podem comprovar a l'article de Mary Carmen de Celis «Carles Guinovart, la serialització del ritme» publicat a l'*Estafeta Literaria* l'any 1978. Per aquests motius, que porten l'autor la recerca d'un llenguatge de síntesi, a través d'una heterogeneïtat d'elements, hem situat a aquest en el present apartat, encara que sens dubte la seva personalitat i significació resta molt propera a algun dels compositors del pròxim dels nostres apartats. Cal esmentar obres com *Amalgama* (1971), *L'Àngel de la Mort* (1980), i molt especialment la seva *Peça per a piano* (1974) (Fig. 8). L'ambició i possibles limitacions de l'orientació última del compositor es reflecteixen en el seu recent *Concert per a piano i orquestra* (1982), respecte al qual volem transcriure els propis comentaris de l'autor que apareixen en el programa general de la *I Mostra de Música Catalana Contemporània*: «El Concert que avui es dona en qualitat d'estrena (...) és una composició calidoscòpica i miniaturista, feta per a una orquestra reduïda, a la qual se li exigeix un treball de matisació i filigrana sonora. En la partitura intervien els llenguatges més heterogenis, tals com una personal i lliure utilització pianística del *Cante Hondo*; món referencial a una cultura pròxima i exòtica, un *scherzando* amb variacions —una mena de vals— que dona motiu a un *divertimento grazioso* tot explotant els més insospitats recursos tímbrics i

temàtics, fins i tot a la percussió. (...) Aquesta síntesi d'eclecticisme dona lloc a una articulació del discurs que permet, en una elaborada simbiosi, tancar el caràcter dels quatre moviments clàssics dins d'una unitat superior polifacètica».

Hem de referir-nos en aquest darrer apartat a un grup de compositors que, en llur posició estètica global i amb una major o menor profunditat pel que fa al tractament tècnic, poden considerar-se inserits fonamentalment en la tradició emmarcada per l'Escola de Viena, sense que això signifiqui, naturalment, cap tipus d'acadèmica ortodòxia o actitud tancada a d'altres plantejaments posteriors. Però l'obra de Schönberg, Berg i Webern constitueix sens dubte el principal punt de referència situat en la base de llur treball creatiu, que es desenvolupa pausadament, sense canvis brusc d'orientació estilística sinó més aviat desenvolupant les distintes potencialitats del llenguatge. Una altra característica d'aquests autors és el seu comú rebuig de moltes de les manifestacions extremes de la denominada avantguarda, així com les seves preocupacions ètiques i estètiques d'ampli abast humanista. Però existeix un factor tal vegada més rellevant i consistent en el fet que és aquest segurament l'únic cas en el qual hem pot parlar d'una «escola» en el panorama de la música catalana contemporània: la que es desenvolupa entorn a la figura de Josep Soler, qui, treballant en el silenci de la seva reclusió, i paral·lelament al desplegament de la seva obra, va saber aglutinar al seu voltant un grup de compositors, de diferents edats, entre els quals figuren alguns dels qui integren la darrera generació de compositors catalans, amb una voluntat clara de desenvolupar el seu ofici al marge de les distintes modes i oportunitats de tot signe. Naturalment, els resultats assolits en la producció de tots aquests compositors seran diferents en cada cas, però això no priva llur inclusió en un mateix apartat.

Respecte a Josep Soler (1935), deixeble de Taltabull, mestre a qui venerà, i també de Leibowitz a París, haurem de distingir tres nivells de realitzacions: la seva activitat formativa, d'autèntic mestre per a un grup de compositors que en aquests termes el reconeixen, la seva important i extensa producció, en la qual destaca amb llum pròpia la seva dedicació a l'òpera —la qual cosa, a Catalunya, segueix essent una empresa veritablement lloable, per l'esforç que exigeix i atesa la impossibilitat que el compositor pugui veure les seves obres programades—, i més recentment la seva incorporació plena a diferents institucions públiques, la qual cosa ha atorgat una major projecció a la seva figura i a la seva tasca pedagògica, i ha significat un canvi d'orientació que sens dubte haurà de confirmar els seus resultats positius en els propers anys.



La música de Soler, penetrada profundament per l'impuls dramàtic, i no exempta de cert misticisme, troba les seves arrels en la música de Berg i, en concret, en la seva obra per a l'escena. Sorprenentment, era aquest tal vegada el compositor menys present en la recepció primera de l'Escola de Viena a Catalunya. Comparteix Soler amb aquests compositors un gran interès per la música medieval —és coneguda la labor de Webern en aquest terreny—, i la necessitat de transmetre el contingut expressiu de la música a través d'un sentit esperit constructiu, la qual cosa ja advertíem en el text de Soler esmentat en apartat anterior d'aquesta intervenció. Pel que fa a aquest darrer aspecte, Soler ha substituït en etapes successives de llur evolució creativa la intensitat expressionista, l'explosió emocional de les seves obres dodecafòniques, en les quals convivia certs reflexes impressionistes, per l'atonalitat despullada que prescindia de l'element serial i que podia encarnar-se en la revalorització d'una forma constructiva barroca tan significativa com la fuga-dissentint en aquest punt de l'opinió d'Adorno-, o en la utilització sistemàtica de l'acord del Tristan que impregnaria tot l'esdevenir d'una obra com Tres Sonets de Shakespeare (1979), i que també detectem en les seves Variacions i fuga sobre un tema d'Alban Berg (1979). D'aquesta forma escriu Soler a partir de 1977 una sèrie de volums per a piano i per a orgue que amb el títol *Harmonices Mundi* comprenen una llarga sèrie de fugues, preludis, *passacaglie* i la resta de formes barroques. Aquesta evolució es fa palesa igualment en el contrast existent entre l'exuberància sonora de la seva òpera *Edipo y Yocasta* (1972) i la sobrietat reposada i lírica del seu Concert per a viola (1979). De la seva producció més primerenca ens agradaria esmentar *Das Stundenbuch* (1961) (Fig. 9) i la *Passió Jesu-Christi* (1968). Soler —de qui podem esmentar la següent bibliografia: «Josep Soler, discipulo de Taltabull», per Josep Soler<sup>18</sup>; «Josep Soler», per L. Millet<sup>19</sup>; «Josep Soler», per R. Leibowitz, i textos del propi Soler en el llibre esmentat *14 Compositores Españoles de hoy*<sup>20</sup>; «Sobre la estructura del acto creador en música», per J. Soler<sup>21</sup> —és actualment Professor de Composició en el Conservatori Superior de Música de Barcelona, Director del Conservatori Professional de Música de Badalona i Membre de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Paral·lelament, ha dedicat en els darrers anys una creixent atenció a la redacció de gran nombre d'articles i llibres, entre els quals destaquen una *Història de la Música* (1982), el volum *Fuga, Historia y*

<sup>18</sup> *Imagen y Sonido*, núm. 58, Barcelona, abril de 1968.

<sup>19</sup> *Imagen y Sonido*, núm. 105, Barcelona, març de 1972.

<sup>20</sup> Vegi's nota 13.

<sup>21</sup> *Revista de Musicologia*, vol. V, núm. 1, Madrid, 1982.

*Técnica* (1980), i una monografia sobre Victoria (1983). En aquestes dates (novembre-desembre de 1983) completa una sèrie de conferències a l'*Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas* que constitueixen el curs «Introducció al Dodecafonisme» (La Nova Escola de Viena). Deixem la darrera paraula al propi Soler: «Ser compositor es soportar la tensió que hay entre la ignorancia y el desprecio: indiferencia del oyente que sólo consume obras ya “sacralizadas” y que se resiste, por principio, a cualquier obra nueva —sea del signo que sea—; indiferencia del hombre “culto”, interesado en la evolución y en el “mensaje”, más o menos concreto ideológicamente, del fenómeno artístico pero que se resiste al lenguaje, semánticamente negativo, de la música, arte de una abstracción emocional que puede llegar a ser de una punzante agresión, pero que nunca “explica” ni menos “describe” y que, por tanto, exige un gran esfuerzo de abstracción; indiferencia, a nivel político, del sistema establecido que no comprende la importancia que, en este campo, podría tener la recta utilización del factor cultural e intuye el peligro que para ciertos regímenes o situaciones lleva aparejada cualquier profundización de la masa en la doble vertiente del pensar y del conocer y, por lo tanto, prefiere ignorar la existencia del problema y escudarse en las prioridades que se suponen más esenciales»<sup>22</sup>. (Fig. 10 i 11)

Hem de referir-nos seguidament a M<sup>a</sup> Teresa Pelegrí (1907), autora de qui volem destacar la seva òpera *Herodes i Mariamne* (1979), amb text de Hebbel, així com el seu *Quartet de corda* (1974). La Música de Pelegrí, fortament arrelada en la tradició del darrer romanticisme, utilitza normalment la sèrie dodecafònica que, en les seves pròpies paraules —*Llibre per a piano*, ja esmentat—: «sacrifica, si és necessari, per afavorir la idea musical». Tot això en un discurs que tendeix preferentment a l'horitzontalitat. Esmentem igualment el seu Trio per a clarinet, violí i piano (1977), així com el seu Cuarteto para Música XXI (1979) (Fig. 12). D'Albert Sardà (1943) destacariem especialment les seves Vuit peces per a orquestra (1973), respecte a les quals hom podria parlar tal vegada d'alguna ressonància weberniana, així com les seves Cinc peces per a piano (1970), i la seva obra Isorritme (1971) (Fig. 13), en la qual, com el títol indica, utilitza aquest procediment rítmic constructiu d'arrel medieval. En d'altres obres més recents, com Visió Experimental (1976), per a gran orquestra, i el Quartet de corda (1975), ha incorporat alguns elements heterogenis, de procedència distinta, en el seu llenguatge, com són: *glissandi*, passatges d'escriptura oberta, i d'altres, que estableixen un acusat contrast, al nostre parer problemàtic,

<sup>22</sup> Revista *La Calle*, Madrid, gener de 1980.

amb un context bàsicament serial. Actualment, Sardà és President de l'Associació Catalana de Compositors.

Juan José Olives, Miquel Roger i Benet Casablanques formen part de la darrera generació de compositors catalans i reafirmen l'interès en perllongar la línia anterior, reprenent la gran tradició —encara mal interpretada en molts casos— que s'inicia a començaments de segle i que troba en l'Escola de Viena el gresol que condueix a la seva culminació tot assentant les bases d'un llenguatge susceptible d'ulteriors desenvolupaments. Certament, aquesta generació en el seu conjunt es manté prou reticent a incorporar-se a les files de l'avantguarda, com hem pogut comprovar en el nostre treball «Notes per a un debat: l'obra de la darrera generació de compositors catalans», que en forma de ponència fou llegida en el curs de les *I Jornades Internacionals de Nova Música*, i publicada posteriorment per la Generalitat de Catalunya i a la revista *Cuadernos de Música* de Madrid —en ambdós casos, en preparació—, i que inclou una completa bibliografia sobre aquesta generació, encara que les tendències estilístiques apuntades són molt diverses i, per això, s'escapen a la nostra discussió en aquestes línies.

Juan José Olives (1951), que comparteix amb Roger i Casablanques la circumstància d'ésser llicenciat en Filosofia i Lletres —secció Filosofia— mostra una gran preocupació per la problemàtica que afecta al llenguatge musical en aquest moment històric i és autor d'unes *Variaciones sobre un tema de Alban Berg* (1981) (Fig. 14) per a orquestra de corda, així com de sengles obres per a orquestra: *Xenos* (1979) i *Garajonai* (1983). Així mateix destacariem les seves *Ocho Piezas para piano* (1977), de sòlid desenvolupament i sensible expressivitat. Olives ha practicat generalment el llenguatge serial, encara que en les seves darreres obres hom pot apreciar un canvi d'orientació que el porta a una utilització més lliure de l'esmentat mètode de composició. Així, i en relació a la citada *Garajonai* ell mateix ens diu: «...concebuda per a gran orquestra, està escrita en un llenguatge lliure, amb certes connotacions tonals, i es desenvolupa en un plantejament estructural cíclic. L'obra és, potser, producte incert d'una situació també incerta; possiblement el resultat d'un conflicte exterior, però interiorment assumit, entre la modernitat i el concepte del "modern"». (Notes del programa. Barcelona, 1983.)

De Miquel Roger (1954) podem destacar el seu *Trio per a corda Trilogia* (1981), que manifesta un gran lirisme a través d'un llenguatge que troba novament les seves arrels en Berg, la qual cosa podem comprovar igualment a l'obra *Dualitat* (1978) (Fig. 15), per a clarinet i piano. Menció apart reclamen les seves peces pianístiques *Set de Set*

(1977) que en llur concisió poden suggerir una filiació weberniana, que la densitat harmònica del discurs, ple de subtils ressonàncies i qualitats tímbriques, no subratlla. Roger treballa actualment en una òpera: *La Chute de la Maison Usher* d'E. A. Poe, en la versió francesa de C. Debussy.

Benet Casablanca (1956) ha emprat igualment el llenguatge serial com a punt de referència lingüístic que assegurí la deguda coherència del discurs musical. En les seves darreres obres la configuració de la sèrie i la seva manipulació no constitueixen sinó un punt de partida i són determinades en funció del desenvolupament d'unes textures «caracteritzades primordialment per la recerca de determinades qualitats harmòniques, sense oblidar el desplegament horitzontal dels diversos elements temàtics». (Programa concert de Ràdio Nacional d'Espanya, 14-IV-1982.) Casablanca ha publicat diferents treballs crítics (actualment prepara la seva tesi sobre Anton Bruckner), i entre les seves obres cal destacar: *Tres Poemes Eròtics* (1981), per a soprano i orquestra de cambra, *Poema* d'E. A. Poe (1982), per a *mezzo* i gran orquestra, *Quatre Fragments* per a orquestra de corda (1977-1981), *D'Humana Fragment* (1982), per a *mezzo* i quartet de corda, i *Cinc Interludis* per a quartet de corda (1983) (Fig. 16).

Finalment, una breu referència a Albert Garcia (1960), la joventut del qual dificulta una major definició —la qual cosa és vàlida igualment respecte a d'altres joves compositors—, encara que en algunes obres —esmentem la seva obra *Imágenes para una pesadilla eterna* (1979), per a veu, clarinet i piano— integra alguns elements serials, coexistents amb passatges de clares concomitancies tonals, dins una atmosfera densament expressiva.

Per a finalitzar, i com dèiem en una altra ocasió —*De la Música*<sup>23</sup>—: «Perquè el que fa veritablement gran a la música és el silenci del qual sorgeix i el silenci en el qual ve a morir, hauran volgut disculpar totes les meves paraules; però, com podríem nosaltres sinó definir la música, aquestes estructures que projecten la seva plenitud expressiva en els silencis de l'ambigüitat...?»

Afegiríem: una major normalització en la programació i llur reflex i perduració en el treball de molts dels nostres compositors no impliquen necessàriament que siguin, en general, millor compresos el contingut i la significació de l'obra musical i el pensament de l'Escola de Viena en el nostre país. Per això, i com dèiem abans, encara resta molt per fer. Moltes gràcies.

<sup>23</sup> Programa *Encontre de Compositors III*. Palma de Mallorca, 1982.

# ANTON WEBERN LEBEN – WERK – WIRKUNG



Internationaler Kongreß zum hundertsten Geburtstag  
veranstaltet vom Wiener Webern-Verein

WIEN, 27. NOVEMBER BIS 13. DEZEMBER 1983

*Figura 1*

**PREGON**

Miércoles, 25 de septiembre de 1974,  
a las 19.30  
SALON DE CIENTO

**MONTSERRAT ALBET**

conferenciante

**EULALIA SOLE**

pianista

«En el centenario de Arnold Schönberg»

**SCHÖNBERG**

Obra completa para piano:

Tres piezas para piano (1894)

Tres piezas para piano, Op. 11 (1909-1924)

Seis pequeñas piezas para piano, Op. 19 (1911)

Cinco piezas para piano, Op. 23 (1920-23)

1, 2, 3, 4, vals

Suite para piano, Op. 25 (1921)

Präludium

Gavotte

Musette

Intermezzo

Menuett

Gigue

Pieza para piano, Op. 33 a (1928)

Piezas para piano, Op. 33 b (1931)

*Figura 2*

Commissioned by the University of Michigan  
and dedicated to the Stanley Quartet  
(G. Ross, G. Rosseels, R. Courte, J. Jelinek)

# STRING QUARTET NO. 2

I. Lento (♩ = ca. 72)

Roberto Gerhard

1961

Violins I and II, Viola, Cello

1961

5

10

pp, p, ff, molto vibr., pizz, arco, sul pont., modo ord.

Duration 12½ minutes

This work was first performed by the Stanley Quartet at Ann Arbor, Michigan, U.S.A. in 1962.

The four string parts are on sale.

© Copyright, 1972, by the Oxford University Press, London

Printed in Great Britain

OXFORD UNIVERSITY PRESS, MUSIC DEPARTMENT, 44 CONDUIT STREET, LONDON, W1R 0DE

Figura 3

# EL CAMINANT I EL MUR

joaquin homs  
6 poemes de Salvador Espriu

## I-ESCENARI JA BUIT

*♩ = 60*

*♩ = 32*

*Poco meno mosso e senza rigore*

*Rall. - - -*

*pp* *pp* *pp*

lar- dras.

M'em- por- to no- més a-ques- tan frà- gil re- cord de ro- ses man- ci- des, a- lli- nyant- se

*Rit. - - -*

sen- se re- torn per l'ai- gua.

*Rit. - - -*

*pp*

Figura 4





32

## III

2. 34

Flc. *pp*

Ob. *ppp*

Cl. *ppp*

Fg. *ppp*

Sord. *pp*

Sord. *pp*

A.

Cl. *pp*

Xilo

Tgl. *pp*

*fr* *pp*

XAVIER SENGUEREL : "cantata d'Amic i Amat"

Figura 6

N.º 17

## «TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO»

2

The musical score is written for a single clarinet. It features ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and the word "fin" written in a stylized font.

de: "JOAN GUINJOAN - A2 ONIENE"

Figura 7

# Carles Guinovart · Peça per a piano

**TENDRE**  $\text{♩} = 48$   
(sostain)

*ppp* *pp* *ppp*

*mp* *p*

*accet.* *In tempo* *pp* *8va*

*f* *p* *f* *p* *subito*

*8va* *pesante* *ff* *ff* *ff* *cresc.*

*p* *md.* *ff* *f* *pp* *rapidamente* *ff*

Figura 8

*Per a Jane Manning*

## Das Stunden-Buch

Rainer Maria Rilke

Traducció catalana d'En Miquel Llor

## I Ich lebe mein Leben

*Andante*

SOPRANO

Ich le - be mein Le - ben in waschen den Rin - gen, die sich ü - ber  
 Visc u - na vi - da en cer-cles con-cen - trics es - te - sos

PIANO

*pp* *pp* *p*

*recit.*

die Din - ge zi - ehn. Ich wer - de den letz - ten vie - lleicht nicht voll-brin - gen,  
 da munt les co - ses. Pot-ser no - ri - bi a - om-plir l'ú - tim,

*pp*

II

*P dolce*

*quasi arpa*

*PP*

*P espressivo*

*accel.*

*poco*

*p*

*poco*

*sf*

*cresc.*

*sf*

*rit.*

*sf*

*pp*

*P dolce*

*p*

*P espressivo*

*PPP*

*P espressivo*

*PPP*

*rit.*

*Grave*

*PPP*

*PPP*

Figura 10

JOSEP SOLER 1

missa

The image shows a handwritten musical score for a mass, titled "missa" and composed by Josep Soler. The score is written on two systems of staves. The first system contains four staves, and the second system contains four staves. The lyrics are written in Catalan and are interspersed with musical notation. The lyrics include "Ky-ri-e e-lei-san", "Christe elei-san", and "A-lei-san". The musical notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). There are also some handwritten annotations and markings, such as "2" and "3", which likely indicate fingerings or other performance instructions. The score is written in a clear, legible hand, and the overall layout is well-organized.

Figura 11

## M. Teresa Pelegrí · Dos Piezas para piano

*Placido e Intimo*

I

*sf* *p* *pp* *pp*

*p* *mf* *p* *sf* *pp* *p*

*accel.* *mf* *mp* *p* *mf* *f* *Tpo. rit.*

*poco sf* *p* *p* *pp* *p* *pp* *cresc.*

Figura 12





Variaciones sobre un tema de Alban Berg  
para Orquesta de Cuerdas

Juan J. Olivera

*Tema*  
Andante amoroso ♩ = 80

Violin I *p*  
Violin II *p*  
Viola *p*  
Violoncellos *mp*  
Contrabajo *mp*

*Solo*  
*gl. atri*  
*col. terna*  
*pp*  
*mp*

Figura 14

## DUALITAT

für Klarinette und Klavier

Miquel Roger

[illegible]

© 1981 by Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/Main ZM 2265

Figura 15



AUDICIÓ CCLXII

DE LA

ORQUESTRA PAU CASALS

DIRIGIDA PEL MESTRE

ARNOLD SCHÖENBERG

amb la cooperació de

CONCEPCIÓ BADIA D'AGUSTÍ

sopran

i

ALEXANDRE VILALTA

pianista

3 D'ABRIL DE 1932

*Figura 17* (pàgs. 279-282)

# PROGRAMA

## I

SCHÖENBERG

*NIT TRANSFIGURADA*, sextet per a  
orquestra de corda, op. 4, sobre un poema  
de Richard Dehmel.

## II

SCHÖENBERG

*PELLEAS I MELISANDA*, poema  
simfònic sobre el drama de Maeterlinck,  
op. 5.

## III

SCHÖENBERG

*LIEDER* per a cant i piano, op. 8.

- I. AL MARÇ DEL CIVIL
- II. CANÇÓ DE DONZELLA
- III. FIDORA
- IV. EL VIANT
- SOPRA: CONCEPCIÓ BADIA D'AGUSTI
- PIANISTA: ALEXANDRE VILALTA

BACH-SCHÖENBERG

*PRELUDI I FUGA* en mi bemoll per a orgue,  
transcrit per a gran orquestra.

Orquestra morablenca augmentada

PIANO PLEYEL

DIRECCIÓ: ARNOLD SCHÖENBERG

DIRECCIÓ: ARNOLD SCHÖENBERG

## NOTES AL PROGRAMA

### ARNOLD SCHÖENBERG \*

Arnold Schönberg nasqué a Viena el 13 de setembre de l'any 1874. La mort del seu pare, quan Schönberg tenia encara molt pocs anys, deixa la família en una situació precària que pesa sobre tota la seva infantesa. Als dotze anys, encara al gimnàs, aprèn de tocar el violí; més tard aprèn tot sol el violoncel. Amb companys de classe es reuneix per tocar trios i quartets, com és costum a Viena entre estudiants; per aquestes sessions escriu les seves primeres composicions, sense pensar encara seriosament en dedicar-se de ple a la música. Però la vocació desperta tot d'una, imperiosament, i Schönberg es retira uns quants anys a treballar tot sol, sense ajuda de ningú. Als 23 anys fa la coneixença d'Alexandre Zemlinsky que disfrutava d'un gran prestigi entre els joves músics de la seva generació. Zemlinsky descobreix de seguida el talent extraordinari que traeixen les primeres temptatives del jove músic i consent a donar-li lliçons de contrapunt. Aquestes lliçons de Zemlinsky són les úniques que ha rebut: en el fons Schönberg ha sigut essencialment autodidacte. Al 1898 s'executa a Viena amb un gran èxit espontani la primera obra seva: un Quartet de corda compost durant l'època d'aprenentatge amb Zemlinsky. Un poema simfònic començat poc després resta fragment; en canvi s'inicia una gran producció de *Lieder*, una selecció dels quals forma més tard els opus 1 i 2. El Sextet *Nit transfigurada* és escrit en tres setmanes, durant l'estiu de 1899. L'any següent emprèn Schönberg la composició dels *Gurrelieder* — l'obra de més vastes dimensions que ha escrit fins avui —, interrompuda varies vegades per causes externes, i no s'acaba fins al mes d'abril del 1901. En aquets temps vivia Schönberg a Berlín, passant per una de les èpoques més dures de la seva vida; la seva situació precària l'obliga a interrompre la instrumentació dels *Gurrelieder* per dedicar-se a la instrumentació d'òperetes d'autors del dia, de les quals emplena 6.000 planes de partitura. Fins al cap de deu anys no reprèn la instrumentació de l'obra pròpia que s'acaba a Berlín l'any 1911. Franz

\* Del programa de presentació de Schönberg a la «Associació de Música da Camera» (1925).

Schrecker la dirigeix per primera vegada a Viena al febrer del 1913, obtenint Schoenberg el primer gran èxit sorollós. Tota la força que aquest èxit hauria pogut donar-li deu anys abans queda anul·lada pel retràs amb què li arriba; en efecte, durant aquests deu anys Schoenberg ha fet un canvi prodigiós; es troba a incommensurable distància d'aquesta obra. *Pelléas et Mélisande*, poema simfònic; els dos Quartets, les 6 cançons amb orquestra, la Simfonia de «camera», el chor *Friede auf Erden*, els 15 poemes de Stefan George, els dos quaderns de peces per a piano, els drames *La ma jeliç* i *Espera*, les 5 peces d'orquestra, l'op. 20 *Herzgewächse*, el *Pierrot Lunaire* i altres obres més, són el fruit d'aquests deu anys. La irritació que ja el primer Quartet produïa en el concert de Rosé al 1907 i l'hostilitat amb què les obres següents són rebudes pel públic i per la crítica no ha fet més que intensificar-se. Schoenberg s'aparta més i més dels camins tradicionals, el segon Quartet i els Lieder de Stefan George marquen el moment de transició a un estil totalment nou, que cristal·litza per primera vegada en l'opus 11, les tres peces per a piano. Ni la incomprensió que el volta arreu, ni els grans escàndols que desencadenen les seves obres als concerts, ni la sanya i l'inaudit menyspreu amb què la crítica el combat, l'han pogut fer vacil·lar un instant per la ruta difícil que el seu geni li imposa. L'entersa i la inflexible conseqüència amb què aquest home segueix la seva veu interior, a través de més de 15 anys de lluites, de dificultats materials, de fracassos públics, d'escarni i d'insults, han acabat per imposar respecte àdhuc als més decidits detractors del seu art. Avui, lluny encara de poder-se afirmar que han caigut els obstacles que dificulten la comprensió de la seva obra, Schoenberg és considerat arreu com una de les personalitats decisives que donen el curs a tota una època. L'obra de Schoenberg, que descobreix nous horitzons musicals, està molt per damunt de la frivolitat d'una tendència o d'un *isme* que viu de la moda. Qui tingui consciència de la direcció que porta l'evolució de l'art musical occidental de l'Edat Mitjana ençà, sentirà la íntima necessitat, el caràcter de conseqüència forçosa, inevitable, que porta l'obra de Schoenberg, l'única que en una època de crisis internacional, veritable dansa dels «estils» i dels *folklores*, va creixent dreta, d'un sol tronc, amb una unitat acabada i amb una certesa impertorbable del camí de demà.

La guerra porta una llarga interrupció en la producció del mestre vienès. L'any 1915 comença la composició del gran Oratori *L'escala de Jacob* que encara no està terminat. Posteriors a la guerra són les seves últimes obres: les 5 peces per a piano, la *Serenata* (per a clarinet, clarinet baix, mandolina, guitarra, violí, viola, violoncel i una veu de baríton), una *Suite* per a piano, el Quintet per a instruments de vent, un Quartet i unes Variacions per a gran orquestra.



ASSOCIACIÓ DE MÚSICA "DA CAMERA"  
DE BARCELONA



CURS DOTZE : 1924-25  
CONCERT NOU

FESTIVAL ARNOLD SCHOENBERG

AMB LA COOPERACIÓ DE

MARYA FREUND, *CANTATRIU*; RU-  
DOLF KOLISCH, *VIOLÍ*; FRITZ ROTH-  
CHILD, *VIOLÍ*; MARCELL DICK, *VIOLA*  
JOACHIM STUTSCHEWSKY, *VIOLON-*  
*CEL*; VIKTOR POLLATSCHEK, *CLA-*  
*RINET*; FRANZ WANGLER, *FLAUTA*  
FRIEDRICH WÜHRER, *PIANO*,

SOTA LA DIRECCIÓ D'

ARNOLD SCHOENBERG

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA, DIMECRES, DIA 29 DE  
ABRIL DE 1925, A TRES QUARTS DE DEU DEL VESPRE

Figura 18

